

occupe-toi

du bébé

la colline

théâtre national

de Dennis Kelly

mise en scène Olivier Werner

Petit Théâtre
du 8 janvier au 5 février 2011

occupe-toi du bébé

Dossier pédagogique

Résumé de la pièce	2
Les personnages	2
Extraits de la pièce	3
Projet de mise en scène d'Olivier Werner	
Entretien avec Olivier Werner	8
Biographie Olivier Werner	11
Médias et vérité : mise en scène du quotidien et témoignage	
La presse, Alain Rémond	12
Vérité télévisuelle, François Jost	12
Reality shows, Maurizio Lazzarato	14
Télé-réalité : être ou paraître, François Jost	15
Qu'est-ce qu'un témoin?, Monique Sicard	16
Dennis Kelly et le "fake verbatim"	
Définition	17
Entretien avec Dennis Kelly, Aleks Sierz	18
Entretien avec Dennis Kelly, Patricia Benecke	19
<i>Identity crisis</i> , Dennis Kelly	21
Biographie Dennis Kelly	23
Annexe	
Article de presse: " <i>Cot deaths and justice</i> ", The Observer, 15 juin 2003	24

“Ce qui suit a été retranscrit mot pour mot à partir d’entretiens et de correspondances. Rien n’a été ajouté et les mots utilisés sont ceux employés même si certaines coupes ont pu être faites. Les noms n’ont pas été changés.”

“The following has been taken word for word from interviews and correspondence. Nothing has been added and everything is in the subjects’ own words, though some editing has taken place. Names have not been changed.”

Occupe-toi du bébé, Dennis Kelly, première didascalie, L’Arche, 2010.

“Rien de ceci n’est vrai. Ce sont simplement des gens qui disent des choses. C’est entièrement subjectif. Il y a la vérité et ce que les gens croient être la vérité, tout est question de point de vue...”

“None of this is the truth. It’s just people saying things. It’s all subjective. There’s the truth, and there’s what people think is the truth, and it all depends on how you slant it...”

Taking care of baby, Dennis Kelly, 4^e de couverture, Oberon Books London, 2007.

Résumé de la pièce

Un dramaturge invite sur scène les acteurs d'un fait divers. Donna, jugée irresponsable d'un double infanticide, a été relaxée. Le jugement rendu, Kelly enquête, interroge en direct: certains témoins se souviennent en public, d'autres ont écrit ou accepté d'être filmés. Chacun parle à la lueur de sa propre perception et de ses intérêts: la mère de Donna qui se présente aux élections locales, le Dr Millard qui espère voir reconnu le syndrome de Leeman-Ketley qu'il a mis à jour et observé chez Donna, Martin, mari de Donna, qui refuse de parler et menace Kelly de poursuites judiciaires. Seule Donna paraît ne pas avoir conscience des enjeux de sa mise à nue en public. Témoignages réels ou fiction? Dans *Occupe-toi du bébé*, la vérité n'a pas vraiment d'importance: l'aptitude de chacun à présenter les faits à sa manière prime sur une objectivité impossible.

Les personnages

Donna McAuliffe, la trentaine

Lynn Barrie, la cinquantaine

Dr. Millard, la cinquantaine

Martin McAuliffe, 35 ans

Jim, la cinquantaine

Mme Millard, la quarantaine

Un Reporter, la quarantaine

Brian, la trentaine

Une Femme, un Homme âgé, un Homme, Jane (sa femme) et une Serveuse.

Extrait 1

MARTIN. Cher Monsieur Kelly,

Non, je ne souhaite pas être interviewé dans le cadre de votre projet. Je pensais que ma dernière lettre exposait clairement ma position. Et votre argument qui serait de faire entendre de cette manière mon point de vue ne me convainc pas. Si vous n'aviez pas vous-même soulevé le débat, il n'y aurait besoin d'aucun point de vue. Vous déclarez que vous n'êtes pas journaliste et que le sensationnalisme ne vous intéresse pas, je suis désolé mais en ce qui me concerne je ne vois pas trop la différence. J'envisage sérieusement de faire appel à mon avocat car je considère votre démarche comme une atteinte grave à ma vie privée.

Merci de ne plus essayer de me contacter.

Salutations,

Martin McAuliffe

Dr. MILLARD. Le syndrome de Leeman-Keatley ou SLK est un désordre psychiatrique rare qui affecte principalement de jeunes mères d'enfants en bas âge: une mère aimante tout à fait normale est amenée à faire subir des actes de cruauté à son propre enfant, allant jusqu'à entraîner, dans les cas les plus extrêmes, la mort du bébé. De nombreuses jeunes mamans sont dans un état de sensibilité exacerbé au monde qui les entoure, ce qui les amène à être affectées plus profondément que la moyenne par des événements locaux ou internationaux. Mais chez le patient souffrant de Leeman-Keatley cette tendance naturelle n'est plus contrôlée et cette sensibilité prend alors une dimension pathologique. Le monde se disloque; le réchauffement climatique, le terrorisme, les tsunamis, les ouragans, le néo-impérialisme, le fondamentalisme islamique, le fondamentalisme chrétien, chaque page de chaque journal contient des milliers de raisons souvent contradictoires de ne pas mettre au monde un enfant. Et pourtant voilà la mère avec une précieuse petite boule de vie dans les bras.

Et c'est là que les choses se compliquent, parce que ce n'est pas juste la faute de toutes ces horreurs, des horreurs il y en a toujours eues, mais ce niveau supérieur de conscience surexpose à cette atmosphère générale de duplicité dans laquelle nous vivons tous aujourd'hui, tant au niveau personnel que dans la société. Vous savez... l'hypocrisie de ces journaux qui exposent des filles nues en fustigeant les délinquants sexuels, ces chaînes de supermarché qui disent vouloir notre bien et qui détruisent les commerces de proximité. Ces hommes politiques qui font des discours en sachant très bien que plus personne n'y croit, mais c'est grave, et qui continuent de les faire, personne ne fait plus confiance aux journalistes, les publicitaires passent généralement pour des menteurs, les avocats sont des gens qu'on paye pour s'indigner de faits dont ils se contrefichent, et je ne vous parlerais même pas des agents immobiliers.

Il rit. Il s'arrête.

Alors vous voyez?

Occupe-toi du bébé, Dennis Kelly, L'Arche, 2010, p. 26-27.

Extrait 2

REPORTER. "Premier enfant également victime de la mort subite du nourrisson."

"Le Mercure révèle en exclusivité que le premier enfant de Donna McAuliffe est mort étouffé il y a deux ans. Donna McAuliffe, actuellement entendue par la police au sujet de la mort la semaine dernière de son bébé Jake, avait une fille Megan McAuliffe, décédée il y a deux ans. Son mari, Martin McAuliffe avait retrouvé la petite Megan, neuf mois, sans vie, enroulée dans sa couverture. Malgré ses efforts pour la ranimer, elle était déclarée morte à son arrivée à l'hôpital St Luke dans le Kent. Après enquête, le procureur avait conclu à un "étouffement accidentel".

Les services sociaux de Lewisham ont déclaré hier que leurs soupçons ont été éveillés par les circonstances de la mort de Jake mais se refusent à tout commentaire. La famille de Donna McAuliffe n'a fait aucune déclaration, le porte-parole de la police "a indiqué que Donna McAuliffe collaborait pleinement à l'enquête."

Voilà. C'est à partir de là que j'ai réussi à attirer l'attention des tabloïds. Pas facile au début mais une fois que je les ai accrochés ils sont tous venus à moi parce que j'étais sur le terrain depuis le début, j'avais parlé avec Donna, j'avais parlé avec Lynn, ils m'ont adoré. J'ai simplement dû trouver le bon style.

Il sort un autre journal.

"Une mère tue ses enfants par amour."

Vous voyez?

Vous voyez?

DONNA. Quoi? Oui, non, ça va. Pourquoi? Je veux dire... ouais. Ouais, ça... va.

Un temps.

Vous voyez toujours cet homme?

DONNA. Quoi?

Cet homme que vous fréquentez. Êtes-vous toujours -

DONNA. Pourquoi? Pourquoi est-ce que vous voulez savoir ça ?

Je veux me faire une idée de -

DONNA. Je... je ne crois pas que je veuille parler de ça...

D'accord.

DONNA. Désolée, je ne veux pas.

Je croyais que vous vouliez juste que je vous raconte ce qui s'était passé ?

C'est ça.

DONNA. Vous savez, je pensais que vous vouliez que je vous raconte...

On peut faire ça de la manière qui vous convient.

Pause.

DONNA. Ça va c'est simplement que -

Je veux dire on ne se fréquente pas vraiment, comme ça juste...
Je ne suis probablement pas la meilleure personne en ce moment et je ne veux pas,
lui faire du mal ou, il y a tous ces doutes auxquels on se, bon ce n'est pas vraiment
le sujet mais...

Un temps.

C'est bien. Il est très bien. Gentil.

Pause.

Parfois je me sens bien, et puis tout à coup c'est comme quand vous baissez les yeux
et que vous réalisez que vous êtes à deux milles mètres dans les airs et votre estomac
remonte et vous vous sentez mal et vous voulez -

Vous avez besoin de tout ça ?

Oui.

DONNA. Je veux dire est-ce que c'est... ?

Oui.

Ça donne du contexte.

DONNA. Bon.

Parce que je pensais que vous vouliez juste que je vous raconte ce qui s'est passé
quand Jake est mort.

OK.

Qu'est-ce qui s'est passé quand Jake est mort ?

Un temps.

DONNA. Quoi, vous voulez juste que je raconte...

Oui.

Pause.

Donna ?

Pause.

Ça va ?

DONNA. Oui. Non, oui, je, je suis juste un peu...

On n'est pas obligés de faire ça maintenant.

DONNA. Si, je veux le faire maintenant.

Pause.

Je pourrais aller chercher Lynn.

DONNA. Pourquoi donc ?

Juste pour être -

DONNA. Je ne veux pas qu'elle -

Juste pour qu'elle soit là.

DONNA. Je ne veux pas qu'elle soit là.

Un temps.

Je veux dire, je suis très bien toute seule. Ne la... dérangez pas.

Demandez-moi quelque chose.

Un temps.

Quoi par exemple ?

DONNA. Je ne sais pas. Posez-moi une question.

Un temps.

Ce serait mieux si on y arrivait par un angle différent ?

DONNA. C'est ça votre question ou vous me demandez mon avis ?

Non, je vous demande votre avis.

DONNA. Bon.

Vous avez déjà fait ça avant ?

Pause.

Non.

Un temps.

DONNA. Demandez-moi des choses sur, comme, vous savez...

Pause.

Parlez-moi de votre fille.

DONNA. Quoi ?

Parlez-moi de votre fille.

Occupe-toi du bébé, Dennis Kelly, L'Arche, 2010, p. 43-47.

Projet de mise en scène d'Olivier Werner

Entretien avec Olivier Werner

Réalisé à La Colline le 4 novembre 2010

La pièce de Dennis Kelly se présente comme une suite d'interviews enregistrées. Elle s'ouvre avec ces mots: "Ce qui suit a été retranscrit mot pour mot à partir d'entretiens et de correspondances. Rien n'a été ajouté et les mots utilisés sont ceux employés même si certaines coupes ont pu être faites. Les noms n'ont pas été changés." Le texte a pour origine un fait divers: une femme – Donna McAuliffe – accusée d'infanticide, jugée, condamnée en première instance, incarcérée puis relaxée en appel après quatorze mois de prison.

Olivier Werner: Au moment où Kelly écrit, plusieurs cas de mères infanticides défraient la chronique en Angleterre. Des tabloïds s'en font l'écho ainsi que la presse nationale et la télévision. En dépit des décisions de justice, l'opinion publique anglaise est divisée sous l'effet de la médiatisation de ces affaires. Dans *Taking care of baby (Occupe-toi du bébé)*, Kelly décide de convoquer sur scène les protagonistes fictionnels d'un fait divers analogue. Il les enregistre, puis retranscrit leurs paroles. Il tente – par un effet de montage de ces entretiens – de s'approcher au plus près de la vérité, là où la justice n'a pu que prononcer la relaxe au bénéfice du doute. Mais très vite, "la confession" à laquelle se livrent ceux qui répondent à son invitation prend le pas sur le fait divers lui-même. La confession comme posture médiatique. L'intimité du huis clos et l'écoute de Dennis Kelly créent un champ compassionnel, et la sincérité avec laquelle ils semblent se confier les place au premier plan comme sujets mêmes de l'entretien. Le fait divers, lui, devient le prétexte qui les met en valeur. Ont-ils déjà conscience qu'à travers l'enregistrement dont ils font l'objet, ils ont le moyen de livrer d'eux un profil avantageux ? Dans la première partie du texte, Kelly n'intervient pas. À en croire les protagonistes, c'est bien à lui qu'ils s'adressent mais lui se contente de "retranscrire" ce qu'ils disent. En exposant ainsi les parleurs sur scène sans y être lui-même, Kelly prétend devenir spectateur d'une fiction qui s'écrirait sans lui. Il rend le public complice de la manipulation médiatique qu'il met en place. Une obscénité s'en dégage, née de la complaisance et du narcissisme des protagonistes à accepter d'être ainsi exposés directement au public, mais également du public, voyeur malgré lui, dans la mesure où l'auteur lui-même se refuse à tenir son rôle et se cache dans ses rangs.

Dennis Kelly dit qu'au départ, il ne pensait pas forcément nécessaire d'apparaître lui-même comme personnage de la pièce, mais qu'il y a été amené surtout pour pouvoir introduire le violent refus de témoigner de Martin, mari de Donna.

O. W.: Là encore Kelly joue avec l'effet de "réalité" de sa fiction. En faisant cette réponse, il nous fait implicitement accepter l'idée que Martin n'est pas un personnage né de son imaginaire mais une personne réelle qui aurait refusé d'être interviewée par lui. Dans la première partie, Kelly donne pourtant à entendre les lettres d'insultes qu'il a reçues de Martin. Et quand celui-ci se décide à intervenir sur scène, sa présence est créditée de son refus initial et donne à sa parole un surcroît de réalité dont use Kelly pour mieux abuser le public. Mais au théâtre, on ne peut pas – *a priori* pas – entrer sur scène autrement qu'en étant un personnage de fiction. La fiction est même le postulat de départ, le contrat tacite passé entre la salle et le plateau sans lequel le théâtre n'aurait pas lieu. C'est pourtant ce contrat que tente de détruire Kelly au début de la pièce en nous faisant croire que les personnages sont des personnes

réelles qu'il ne contrôle pas. Mais il y a une chose à laquelle ces personnes ne peuvent échapper : c'est leur médiatisation. Une personne, même réelle, ne peut éviter de prendre la pose si elle décide de s'exposer publiquement. En se confessant de son plein gré, elle exprime son désir d'être écoutée par d'autres, d'être reconnue et désirée pour ce qu'elle dit ou ce qu'elle montre d'elle. Elle sait qu'elle doit combler chez le public un désir, celui d'entendre ou de voir chez celui qui s'exprime quelque chose d'insolite qui légitimerait sa présence. Il y a donc toujours un jeu de séduction, une acceptation d'être en partie créé par le public. "Désirez-moi tel que je suis, et j'accepte d'être un peu ce que vous désirez que je sois." L'illusion théâtrale est toujours là, mais déplacée, chacun se masquant en fonction de la séduction qu'il pense opérer.

C'est un procédé dont use fréquemment la télévision.

O. W. : Oui. On pourrait imaginer faire un vrai/faux documentaire télévisé avec cette pièce. Tout s'y prête dans le collage que propose Kelly. Un documentaire en cours de création dont la construction ne serait pas encore achevée. Certains entretiens étant déjà montés et d'autres pas encore dérushés et sciemment montrés en l'état. Mais c'est dans l'économie théâtrale que ce "documentaire" trouve son épanouissement. C'est toute la singularité de ce projet, et son paradoxe. Comment, au théâtre, répondre à cette écriture qui évoque tant l'audiovisuel, en procède – ou du moins le fait croire? La dramaturgie du spectacle à venir s'articulera donc autour de cet aller-retour entre théâtre et audiovisuel. Les images des acteurs/personnages tournées au plateau seront retransmises en direct, en alternance avec d'autres images enregistrées préalablement. La mise en scène de la parole, au-delà de son contenu, est ce qui m'intéresse. Que percevons-nous chez quelqu'un qui se confie lors d'un entretien? Si sa crédibilité dépend de la force de ses arguments, elle passe aussi par ses troubles, sa maladresse et ses silences. La personne passe sous nos yeux d'un état à un autre, laissant deviner dans sa gestuelle, dans la fuite de ses regards, tout un vécu qui ne trouve pas la voix des mots mais qui participe tout autant à l'idée que nous nous faisons d'elle. La caméra sera là pour approcher au plus près le visage de la personne, le micro de sa voix, à l'affût de ce qui pourrait lui échapper. S'exprimer sous le contrôle d'une telle amplification, c'est jouir d'un masque total. Être capté de très près crée en soi du discours, suscite une empathie et offre au public un espace de projection des plus rassurants. Mais au théâtre, j'imagine que l'image s'épuise au bout d'un moment. Elle doit être relayée par le plateau. Que se passe-t-il alors quand celui qui parle doit continuer de s'exprimer sans l'artifice de sa retransmission? Quelle modification s'opère dans la perception du spectateur? Dans la pièce, une des rares didascalies de l'auteur est de mettre subitement en pleine lumière tel ou tel personnage. Le voilà maintenant contraint de répondre aux questions d'une voix sans corps. Indubitablement celle de Kelly, même si elle ne dit pas son nom et n'apparaît pas sur la page de distribution. Cette voix interroge, et les protagonistes doivent maintenant répondre en public sans le secours gratifiant de la technique. C'est là, au moment où le théâtre reprend ses droits, que l'authenticité de la personne nous apparaît. Ce que nous avons fini par admettre comme une représentation du réel avec l'image et le son, se révèle après coup dans son artifice, maintenant que la personne se trouve en pleine lumière, réduite à sa véritable échelle. La voilà obligée d'improviser son propre rôle en répondant ou en éludant les questions de l'auteur. Dans sa quête de la vérité, Kelly pose des questions dont il connaît parfois les réponses pour mieux déstabiliser ceux qu'il interroge. Il cherche à les prendre en flagrant délit d'humanité. Eux se trouvent pris au piège de leurs propres contradictions et suscitent désormais une empathie à perdre ainsi leur statut devant tout le monde. L'auteur les construit peu à peu en les faisant vaciller, ils butent, se reprennent, ne savent plus répondre, et sont livrés à leurs propres affects.

On a la sensation qu'ils ne sont plus seulement en train de tenir leur rôle mais qu'ils sont présents malgré eux. Leur parole tourne en roue libre, l'élaboration de leur pensée se fait dans le discours lui-même et s'alimente dans l'instant, car ils doivent prouver que la place qu'ils occupent n'est pas usurpée, quitte à mentir ou se dédire ouvertement. De personnes supposées réelles, ils doivent rapidement devenir de bons personnages, prendre la mesure du plateau et convaincre par l'émotion qu'ils sauront dégager. Celle-ci deviendra l'arme privilégiée avec laquelle ils pourront faire mouche et toucher le public. *Taking care of baby*, en devenant progressivement une œuvre de théâtre, donne à son tour des impressions de réel. En assumant ouvertement sa position d'auteur de fiction, Kelly dessine les contours de la vérité.

Au théâtre, la poursuite de la vérité passerait donc par la fiction du réel?

O. W. : Le réel est multiforme, impossible à cerner. Le théâtre est le filtre qui rend possible l'illusion de sa capture et la vérité que poursuit Kelly n'est pas démontrable. Quand aucune preuve tangible ne peut prouver la culpabilité ou l'innocence de quelqu'un, la télévision, par le biais des documentaires/fictions, sollicite notre tendance à juger en fonction de nos émotions. C'est l'adhésion que chacun est en mesure de susciter qui doit construire notre opinion. Bien sûr, ces documentaires enterrent notre capacité de réflexion en conditionnant nos réflexes émotionnels. "Ce psychologue est convaincant, il me touche: il a raison. Cette femme politique assume tout ce qu'elle dit, parle sans langue de bois: je vote pour elle. Cette mère a sûrement tué ses enfants, mais elle paraît tellement inoffensive qu'elle me touche: je l'innocente..." Kelly, dans sa pièce, utilise des formes d'entretiens éprouvées à la télévision, mais il change régulièrement de procédé en cours de route. Quand il interroge théâtralement ses personnages, il met à jour leurs mensonges et leurs contradictions et nous nous sentons trahis. Mais l'émotion qu'ils dégagent, une fois démasqués, nous donne à nouveau envie de prendre parti. Dans cette mise en abîme des formes de représentation, Kelly invite le public à se construire lui-même une écoute et un regard, où seule l'ironie de la perception peut nous préserver de la manipulation médiatique.

Biographie Olivier Werner

Il étudie à l'ENSATT de 1987 à 1989. En 1989, il est admis à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Mais Jean-Marie Villégier lui propose le rôle d'Hippolyte dans *Phèdre*. Puis il participe à deux créations du Théâtre national de Strasbourg pendant la saison 1992-1993: *Les Innocents coupables* de Brosse et *La Magie sans magie* de Lambert. Ces propositions l'amènent à renoncer aux deux écoles.

Il joue notamment sous la direction de Lluis Pasqual, *Les Estivants* de Maxime Gorki; Christian Rist, *Bérénice* de Racine; Marc Zammit, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux; Jean-Marie Villégier, *Cosroès de Rotrou*, *Bradamante*, *Antigone*, *Les Juives* de Garnier; Gérard Vernay, *Oedipe Roi* de Joseph Reis d'après Sophocle; Claudia Morin, *Électre* de Giraudoux; Adel Hakim, *Quoi l'Amour* de Roland Fichet; Philippe Poulain, *L'Album de l'oiseau qui parlait*; Adel Hakim *Médée* d'après Sénèque, Euripide et Apollonius de Rhodes; Richard Brunel, *La Tragédie du vengeur* de Cyril Tourneur. Il travaille également avec Jorge Lavelli, René Loyon, Christophe Perton.

Parallèlement, Olivier Werner crée la Compagnie de la Plaine Lune en 1987 et met en scène trois spectacles de 1987 à 1990. Le dernier de ces spectacles d'après Cami a été repris au Cirque d'Hiver pour les "48 heures du théâtre". Il crée la Compagnie l'Anneau en 1994. Il met en scène *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, *Les Revenants* d'Ibsen, *Les Perses* d'Eschyle, *Les Hommes dégringolés*, création collective avec Vincent Dissez et Christophe Huysman.

Il dirige de nombreux ateliers de formation pour comédiens, notamment au Théâtre de Lorient, à La Comédie de Reims et au Théâtre de La Cité de Toulouse.

En 2007, Christophe Perton lui propose de rejoindre la troupe de La Comédie de Valence en tant qu'acteur et metteur en scène associé. Il y joue sous la direction de Christophe Perton et Yann Joël Collin et dans ses propres mises en scène: *Par les villages* de Peter Handke, *Saint Elvis* de Serge Valetti, *Rien d'humain* de Marie NDiaye.

Médias et vérité: mise en scène du quotidien et témoignage

La presse

La réalité du journaliste, c'est qu'il est celui qui passe, et puis s'en va. Après avoir pris à ceux qui restent le pollen dont il fera son miel. Il n'est pas seulement un voyeur. Il est aussi un voleur. Et il ne peut pas faire autrement: il est là pour ramener l'information. Donc pour la prendre. Il faut bien alimenter la machine.

Il est, aussi, truqueur. Pour les besoins de l'histoire, du plaisir des lecteurs à la lire, et du sien propre à l'écrire. La vérité (avec tous les guillemets correctifs qui s'imposent) passe par ses mots. Ce qu'il a entendu, il le recompose, il le réinterprète. Forcément, quelque chose se perd en route. Du réel. Remplacé par le style, la mise en scène. Coups de pouce indispensables de la fiction à la réalité. [...]

Le monde désormais, n'existe plus que mangé, digéré, recraché par la presse. Et si nous n'étions plus que les protagonistes d'une gigantesque fiction, les ombres d'un théâtre de papier, oubliant, peu à peu, ce réel que nous croyons étreindre?

Alain Rémond

Télérama, 1^{er} juin 1983.

Vérité télévisuelle

En matière d'invention, le vrai et le faux ne prennent sens que dans les limites du monde imaginaire, la diégèse. [...] quand on utilise les termes "vérité" ou "vrai" ("la vérité de la fiction", "jouer vrai", "la vérité du témoignage", etc.), on a en tête des acceptions diverses. Vrai signifie avéré pour les genres où les faits sont vérifiables; la vérité de la fiction relève du vraisemblable, jugé essentiellement à l'aune du respect des règles; celle du témoin découle de l'authenticité dont nous créditons le vécu.

Ici s'ouvre le vaste champ de la feintise, où la justesse de la représentation s'évalue en fonction de la sincérité des acteurs. Formulé en ces termes, le déplacement de la vérité télévisuelle de l'avéré vers le sincère nous aide à comprendre le sens de l'évolution récente des représentations du quotidien et à imaginer leur avenir proche: si les formules d'émission, comme on l'a vu, sont des avatars industriels [...], il n'en reste pas moins que s'observe dans leur succession une accentuation progressive du pôle "réel": de jeux de société aux *docu-soap*, en passant par les *reality shows*, jusqu'aux webcams en tout genre et aux multiples formes Big Brother sur l'Internet. Si le public est avide de fiction, il ne l'est pas moins de ces programmes en tout genre produits au nom du réel. Et les stratégies d'authentification envahissent à présent les récits imaginaires [...]. Alors, pourquoi cette attirance pour la monstration du banal? Pour donner un début de réponse, il est amusant d'observer que, en 1974, un film de Chantal Akerman, intitulé *Jeanne Dielman*, avait suscité l'ennui chez beaucoup de spectateurs, parce qu'il montrait notamment une femme épluchant des pommes de terre pendant de longues minutes, alors que, aujourd'hui, les spectateurs du Gran Hermano¹¹ émission de télé-réalité espagnole et l'utilisateur d'Internet se jettent sur les retransmissions de telles scènes en temps réel. [...]

Si, en l'occurrence, le spectateur préfère la promesse de réel au fictif, n'est-ce pas que, dans cet écran qui est le prolongement de sa main, il trouve une sorte d'ancrage "terrien"? Pour comprendre cette attirance pour une réalité réduite au quotidien, il faut la mettre en regard du plaisir procuré par la fiction. Si celle-ci est une promesse de temporalité iconique, une temporalité arrangée intentionnellement par un être

humain pour séduire, intéresser ou distraire ses semblables, le temps réel serait lavé de toute intentionnalité, mettant acteur et spectateur face à face sans l'entremise d'un médiateur manipulateur. Est-ce que, finalement cette dissolution de l'intervention humaine dans le lieu de convergence de la technologie complexe du numérique et du "vieux" direct télévisuel, n'est pas un remède aux doutes qu'a engendrés récemment le scepticisme face à des images trop vite assimilées au mensonge et au désir de tromper ? [...]

François Jost

La Télévision du quotidien, De Boeck/INA, 2^e éd., 2003.

Reality shows

Les *reality shows* (dont les premières importations de l'Amérique remontent à quelques années) se sont providentiellement imposés au moment où les journalistes et les médias se trouvaient frappés d'une suspicion muette mais profonde [...].

De la mise en scène de l'information et de l'opinion publique, dont la guerre du Golfe a dévoilé sans honte les procédés de "fabrication", on a rapidement glissé à la mise en scène de la "vie quotidienne". Les *reality shows*, à ce titre, sont un indicateur très significatif de l'évolution de la télé et des médias en général. [...]

La télé se voudrait le lieu (culturel !) où vécus individuel et collectif s'échangent et se transmettent, cadre de conduite d'une expérience collective/individuelle de la mort, du sexe, de l'amour, de soi et de l'autre. Le *reality show* montre de façon caricaturale et "résout" de façon très dangereuse un vrai problème: comment faire et transmettre une expérience dans nos sociétés post-industrielles [...]. L'expérience est réduite à la sensation, au scoop, au voyeurisme, elle a perdu toute son aura, mais elle rencontre un "vrai" public, qui veut faire des expériences, qui sait qu'il ne pourra plus les faire comme jadis ses aînés. La télé, une machinerie de constitution du sujet collectif (monstrueux dans ces conditions) de la société post-industrielle? La télé, un espace symbolique collectif et non seulement un espace public (politique)? La télé, une passion? Inutile d'opposer une indignation morale à l'effondrement des vieilles formes d'expérience et aux lieux/langages collectifs qui les rendaient possibles. Le plus célèbre des *reality shows* commence toujours par un "récit": "Le 12 février madame X rentrait chez elle...". Ce récit est invariablement le même car la technique et la forme de la mise en scène sont toujours identiques: la production en série du reportage et son "esthétique" standardisée. Notre conscience n'a plus besoin de se défendre du choc car il est stérilisé, aseptisé et accepté par la mise en scène de l'esthétique télé. La télé le fait pour nous, comme elle fait pour nous l'expérience de l'autre. La personne qui a vécu l'événement est exhibée telle la "preuve vivante" de la réalité de la mise en scène. Le son, si jamais quelque chose s'échappait des images, rend encore plus redondant le "message". Pour nous guider dans nos émotions les présentateurs ne cessent de nous les suggérer "C'est touchant! C'est magnifique! Quel courage!" Il serait intéressant de voir un *reality show* après l'avoir libéré de tout commentaire. Quelle émotion persiste sans les applaudissements (faux aussi)? Quelle sensation? À quoi dès lors est réduite l'expérience de notre héros? En réalité il ne s'agit pas de la "télé des gens", de la "télé vérité", d'une "télé de proximité" – selon les producteurs du *reality show* elle s'opposerait à la "télé du pouvoir" –, mais d'une télé présentant les expériences de communication de téléspectateur à téléspectateur. En unifiant les scénarios et en uniformisant la mise en scène il n'y a plus de la multiplicité mais un seul sujet : le "téléspectateur".

Maurizio Lazzarato

Reality shows : le sujet et l'expérience. Variations sur quelques thèmes benjaminiens, Futur antérieur 11, 1992/3, Multitudes Web, mise en ligne mars 1992.

Télé-réalité : être ou paraître

Le reproche fait aux hommes politiques de ne pas être sincères rejoint celui adressé aux médias de manipuler l'information. Il se formule en une demande commune : celle de la transparence. Les hommes politiques sont soupçonnés de cacher des choses et les chaînes de télévision de ne pas montrer les "événements comme ils se sont passés" (selon la formulation du baromètre La Croix-Télérama). Où commence et où finit la transparence ? [...]

Abolition des frontières privé-public, contact avec la réalité... pour que cette transparence soit parfaite et vienne contrecarrer le modèle critiquable des médias et des politiques, il manquait encore quelque chose : que les participants de cette télé-réalité s'engagent à être eux-mêmes transparents. L'injonction "Soyez vous-mêmes!" vint compléter le tableau. Injonction contradictoire, bien entendu, car en même temps que l'on donnait cet ordre aux candidats, on les mettait dans une situation où, parce qu'ils passaient à la télévision, ils devaient constamment soigner leur apparence, se contempler de longues heures dans les miroirs et surtout parce que, pour se maintenir le plus longtemps possible dans le programme, ils devaient plaire à la fois à leurs colocataires et au public. Toutes choses qui définissent le paraître: "Pour l'homme du paraître, il n'y a plus que des moyens et lui-même se trouve réduit à n'être que moyen. Aucun de ses désirs ne peut être assouvi immédiatement: il doit passer par l'imaginaire et le factice ; l'opinion des autres, le travail des autres, lui sont indispensables¹."

Le "Soyez vous-mêmes" est aussi le symptôme d'une construction de la réalité à l'image de la fiction. Les anonymes représentant soi-disant les "vraies gens" ont cédé la place à des types définis par des castings, lesquels visent avant tout à construire des personnages qui n'ont rien à envier au roman balzacien : des êtres monolithiques, dont le caractère bien identifiable explique tous les comportements.

Née d'une demande de transparence, comme la philosophie de Rousseau, la télé-réalité y répond donc de façon paradoxale. D'un côté, l'émission met en branle toute une machinerie technique (25 caméras, 50 micros) pour assurer la transparence; de l'autre, elle demande à ses candidats d'être, quand ils ne sont jugés que sur le paraître.

François Jost

Télé-réalité, Le Cavalier bleu, 2009, p. 45-48.

¹ Starobinski, *La Transparence et l'Obstacle*, Gallimard/Tel, [1971], 2006, p. 43.

Qu'est-ce qu'un témoin?

Aujourd'hui, la télévision et ses images instaurent un système de vérité original. Jamais – et les hommes politiques le savent bien – on n'avait tant jugé celui qui parle à l'aune de sa sincérité. Or, la vérité de l'apparence, la preuve par l'authenticité [...] relèvent spécifiquement de l'image animée. Le régime de la preuve acquiert une dimension paradoxale. Alors qu'en justice pénale ne peuvent être reçues sous la foi du serment les dépositions des parents proches de l'accusé, ni celles des enfants trop jeunes, le régime télévisuel accorde précisément à ces catégories de témoins une place déterminante. Ceux qui parlent à l'image seraient d'autant plus crédibles que la souffrance les atteint: un visage en larmes ne saurait mentir. Le témoignage d'un enfant de dix ans ne saurait être faux. Et l'on convie à témoigner les ascendants directs et les plus jeunes dont, précisément, notre justice récuserait les témoignages. Pour elle, au contraire, ce sont la neutralité des propos, la maîtrise de soi, qui fondent la crédibilité des témoins. Le régime de "preuve" télévisuel apparaît en réalité "régressif" par bien des aspects. Ainsi, la lecture des visages suffirait à prouver la profondeur des sentiments, la véracité des témoignages et des jugements... Or ces visages nous meuvent et nous émeuvent par des mécanismes bien éloignés de ceux d'un jugement rationnel. Nous ne savons pas, nous, téléspectateurs, nous projeter à la place d'un juge qui doit trancher et dénoncer le coupable. [...]

[...] L'émotion transmise devient l'une des voies obligatoires de l'adresse au citoyen. Elle n'est pas seule. La qualité du cadrage et du montage de l'image, celle de la bande son, ont pour effet de nous transporter dans un monde logique qui n'est plus le nôtre, mais celui de la fiction. Les dramatiques cohortes de réfugiés marchant dans la neige, parfaitement filmées, nous ont profondément émus. Mais quand le journal télévisé devient du cinéma, il ne nous informe plus: il nous fait pleurer. [...]

Le témoignage parfait n'existe pas. Et son imperfection même est partie intégrante de sa définition. Témoigner, c'est prendre des risques: celui de l'erreur n'est pas le moindre. Pourtant, témoigner reste une obligation. En matière pénale, nous avons le devoir de témoigner lorsque le témoignage joue en faveur de l'innocence de l'accusé. L'omission est lourdement sanctionnée. Plus lourdement encore, le refus de témoigner après en avoir été requis. [...]

Monique Sicard

"Qu'est-ce qu'un témoin", in *Croyances en guerre: l'effet Kosovo*, Cahiers de médiologie n° 8, Paris, Gallimard, 1999.

Dennis Kelly et le "fake verbatim"

Dr Millard [...] "So do you really think that it's possible for one human being to lie to another?"

Generally not. Generally we know. Generally a lie is me and you both pretending to believe in something that's untrue, and then agreeing not to talk about it."

Taking care of baby, p. 26, Oberon Books London, 2007.

Dr Millard [...] "Alors vous croyez vraiment que c'est possible pour un être humain de mentir à un autre être humain ? En règle générale, non. En règle générale on le sait. En règle

générale un mensonge c'est simplement vous et moi qui faisons mine de croire en quelque chose qui n'est pas vrai, et qui nous mettons d'accord pour ne pas en parler."

Occupe-toi du bébé, L'Arche, Paris, p. 22.

Définition

Le théâtre *Verbatim* est un théâtre qui, depuis les années 1990, s'est développé de manière exponentielle, principalement en Angleterre. On compte parmi ses auteurs les plus emblématiques les Anglais Richard Norton-Taylor, auteur de *Half the Picture* et *Bloody Sunday*, Robin Soans, auteur de *A State Affair* et *Across the Divide*, et David Hare, auteur de *Stuff Happens*. Mais il attire aussi des auteurs d'autres nationalités tels que l'Allemand Klaus Pohl, auteur de *Waiting Room Germany*, ou le Français Michel Vinaver, auteur de *11 Septembre 2001*. Présenté comme "théâtre citation" [*Verbatim*], une de ses caractéristiques est d'affirmer que tout ce qu'il rapporte est authentique: les pièces sont un montage de propos extraits de rapports de commissions d'enquête parlementaires, d'émissions télévisées ou d'interviews réalisées par l'auteur ou par les acteurs. [...]

Jérémy Mahut, in "Figuration du pouvoir politique dans le théâtre Verbatim", mardi 18 mai 2010, www.raison-publique.fr.

Le théâtre *verbatim* est un mélange séduisant (alléchant) de faits journalistiques et d'immédiateté théâtrale: comme tout art des plus respectables, il propose de distraire tout en instruisant. Et il prétend dire la vérité, toute la vérité et rien que la vérité. Mais ne vous y trompez pas. La réalité, bien sûr, est plus complexe. Comme tout autre théâtre, le théâtre *verbatim* est le résultat d'une mise au point et d'une sélection soigneuses. Plus il se vante de sa nature factuelle, plus vous devriez être sceptique.

Aleks Sierz¹

Verbatim theatre in Britain today, 2004.

¹ Aleks Sierz: auteur (*In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (Faber, 2001), *The Theatre of Martin Crimp* (Methuen, 2006), professeur à l'Université de Boston.

Entretien avec Dennis Kelly / Aleks Sierz

[...] Derek Paget¹ : pourquoi avez-vous choisi d'écrire la pièce "fiction" *Occupe-toi du bébé* dans une forme de pièce de théâtre *verbatim*, et que pensez-vous avoir accompli en choisissant ce parti pris ?

Dennis Kelly : *Occupe-toi du bébé* est une pièce étrange. En Angleterre, le théâtre documentaire était très répandu à l'époque où j'ai écrit la pièce. Bien sûr, le théâtre documentaire est un théâtre construit à partir d'interviews. Je voulais écrire une pièce de ce genre, mais je voulais tout inventer. J'ai donc écrit une "pièce *verbatim*". En fait, j'ai affirmé qu'il s'agissait d'une pièce *verbatim*, sauf que les personnages n'existent pas et que j'ai tout inventé. Mais je voulais écrire sur la vérité. [...] J'avais le sentiment que la vérité était d'une certaine manière menacée dans notre vie publique. Que les choses soient fausses, cela n'avait aucune importance. Si les médias pouvaient prouver la véracité d'une information, alors elle devenait vraie. Une fois que j'avais fait l'expérience de cela, je voulais aller encore plus loin. J'ai pensé que le meilleur moyen d'écrire sur la vérité serait de mentir. J'ai donc écrit une pièce *verbatim* qui n'était pas vraie.

En Angleterre, nous avons eu le cas de six femmes qui ont été emprisonnées pour avoir assassiné leurs enfants, alors qu'il s'agissait en réalité de morts subites du nourrisson, de cause naturelle. L'une d'entre elles s'appelait Sally Clark. J'ai donc utilisé cette histoire. Mais quand j'ai commencé la pièce, j'ai fait des recherches et j'ai dû tout arrêter car je me suis dit que si je voulais mentir, alors il fallait que je mente sur toute la ligne. J'ai également pensé que je n'avais pas le droit de faire des recherches : il s'agissait de personnes réelles et de vies vécues. Je n'avais pas le droit d'induire qu'aucune d'entre elles n'étaient coupables ou innocentes.[...]

Le plus étrange est que si le public savait que l'histoire n'était pas vraie, alors les gens trouvaient cela très drôle. Mais quand ils l'ignoraient, s'ils pensaient que tout était réel, il y avait un froid glacial dans la salle. C'était une expérience étrange, c'était bizarre. Je crois que les critiques dans l'ensemble ont compris que rien n'était réel, bien que l'un d'entre eux ait parlé du fameux cas "Donna McAuliffe". Mon intention n'était pas de mentir aux gens. Je voulais qu'au départ ils pensent qu'il s'agissait d'une pièce *verbatim* et qu'ils se rendent compte au milieu de la pièce que ce n'était pas le cas. Mais en fait, beaucoup de gens quittaient le théâtre en pensant que tout était vrai, ce qui peut-être est dû à une faiblesse de la pièce. Mais je pense qu'il faut pouvoir prendre ce genre de risques.

Extrait de "Narrative in Contemporary Drama, Dennis Kelly in conversation with Aleks Sierz", 19^e Conférence Annuelle de la Société Allemande pour le Théâtre Contemporain Anglophone, Paderborn, juin 2010.

¹ Derek Paget : auteur (*True Stories ? : Documentary Drama on Radio, Screen and Stage* (1990) et *No Other Way To Tell It : Dramadoc/docudrama on Television* (1998)), professeur à l'Université de Reading. Plusieurs spécialistes questionnent Kelly lors de cet entretien.

Entretien avec Dennis Kelly / Patricia Benecke¹

Un entretien avec l'auteur étranger de l'année, Dennis Kelly, sur l'Angleterre avant et après la crise financière, la désillusion de sa génération et sur les vertus de ne pas comprendre entièrement sa propre pièce.

[...] **Patricia Benecke** : Y a-t-il des expériences de *Occupe-toi du bébé* que vous avez intégrées dans *Orphelins*, votre nouvelle pièce ?

Dennis Kelly : Une des expériences positives de *Occupe-toi du bébé* a été de ne pas avoir en fait complètement compris la pièce (*il rit*)... Le metteur en scène anglais m'a demandé : "Tu veux dire qu'il n'y a pas de vérité empirique ? – Je ne crois pas que je veuille dire cela. – Alors tu veux dire qu'il y a une vérité empirique ? – Je crois que je ne veux pas dire ça non plus." À la fin, j'ai tout simplement dit que je ne savais pas ce que je voulais dire, mais que je savais que je voulais le dire (*il rit*). L'énoncé de toutes mes pièces antérieures me semblait très direct, clair, mais aussi limité. *Occupe-toi du bébé* a dépassé l'horizon de ma propre pensée. Je crois que j'y suis parvenu aussi dans *Orphelins*; il y a des choses qui sont présentes mais que je n'arrive pas à formuler avec des mots, mais elles restent palpables comme émotions ou sentiments, et les gens y réagissent. Mes pièces antérieures étaient plutôt optimistes. J'étais un peu inquiet car j'avais l'impression de me cacher derrière ces moments d'optimisme – pour ceux qui espèrent, comme moi, que la femme dans *Occupe-toi du bébé* n'a pas tué l'enfant, sa grossesse devient un *Happy End*. Dans *Amour et argent*, il y a un monologue final sur l'amour; même si on sait que cette fille va se suicider, c'est une pointe d'espoir. Je ne voulais pas de cela dans *Orphelins*. Cela donne l'impression d'une pièce noire et sinistre (*il rit*), mais elle ne l'est pas. La première aura lieu au Festival d'Édimbourg, puis elle sera représentée à Londres.

[...] **P. B.** : Comment, selon vous, les dramaturges anglais ont-ils accompagnés les événements politiques de la dernière décennie ?

D. K. : Je crois qu'au début du siècle, le théâtre britannique a eu des ratés. L'un des plus gros problèmes est, qu'à quelques exceptions près, les pièces des années 90 ont été écrites d'un point de vue politique avec un petit "p" [...] Quand j'ai fait mes études dans les années 2000, personne n'avait d'idéologie, la fin des années 90 a été en quelque sorte très apolitique. Et cela se reflète dans de nombreuses pièces de l'époque [...]

Mais, lorsqu'en 2001, les idiots de la Maison-Blanche ont réagi aux attentats des tours jumelles, et qu'ici [en Angleterre] les hommes politiques se sont stupidement ralliés à leurs positions, notre théâtre n'a pas réagi comme il fallait, et là, je me suis fâché.

P. B. : On a continué à regarder son évier de cuisine ?

D. K. : Face à ces grands changements et défis politiques, le théâtre a continué à exhiber sur scène la vie dans les HLM et des lieux communs du genre "le racisme est mauvais" ou "c'est difficile d'être jeune et au chômage", etc. Il est évident qu'il faut écrire là-dessus, mais les incroyables bouleversements actuels sont restés sans commentaires de la part des auteurs. J'avais l'impression qu'on clapotait dans la pataugeoire, alors que Rome était en train de brûler ! Cela a changé en 2005-2006 : tout d'un coup, il y a eu en Angleterre beaucoup de pièces politiques sur le 11 septembre, l'Irak, l'islam, etc.

¹. Metteur en scène allemande travaillant en Angleterre (elle a notamment présenté *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* d'Éric-Emmanuel Schmitt au Bush Theatre en 2006 et *Journée de noces chez les Cromagnons* de Wajdi Mouawad en 2008 au Soho Theatre à Londres).

J'ai commencé à écrire *Occupe-toi du bébé* en 2005, et, au début, mes recherches ont porté sur les attentats à la bombe de Londres, parce que le mot-clé "vérité" m'intéressait dans ce contexte. Mais j'ai réalisé assez vite que j'avais déjà tout exprimé de ma colère dans l'écriture [cf. *Osama the Hero*]. Quand on écrit sans motivation intérieure sur un sujet qui occupe tous les autres auteurs, on est face au danger de ne parler des choses que pour donner plus de poids à sa pièce, et cela peut sonner faux. Écrire sur les relations entre les êtres est aussi important que d'écrire sur le 11 septembre, je crois (*il rit*). Or quand des théâtres annoncent: "Nous voulons des pièces politiques sur tel ou tel sujet", les auteurs se sentent obligés d'y aller et, souvent, ils écrivent des choses pour lesquelles ils ne brûlent pas.

La mise en scène de Stephan Kimmig de la pièce Amour et Argent a été invitée au Theatertreffen 2010.

Article extrait du Jahrbuch 2009/2010 de la revue *Theater Heute*.

Traduit de l'allemand par Christine Seghezzi.

Identity Crisis

Dennis Kelly écrit des textes comiques pour la télévision. Il écrit également des pièces "sérieuses" pour le National Theater. Pourquoi continue-t-on de considérer ces deux activités comme incompatibles ?

"Il y a quelques années, quand j'ai commencé ma carrière d'auteur de théâtre, j'ai rencontré un metteur en scène pour parler d'une pièce que je venais d'écrire, *Fifty-Three Million Miles*. L'action se déroulait en partie dans des logements sociaux, dans une salle d'entretien de la Nasa, et dans une capsule spatiale posée sur Mars. "Tu fais très bien le logement social", m'a dit le metteur en scène. "Tu devrais t'en tenir au logement social."

J'ai été un peu surpris, mais j'ai respiré un bon coup et je lui ai répondu que bien qu'ayant grandi dans un HLM, cela ne voulait pas dire que mon monde se réduisait nécessairement à cela, et qu'il y avait beaucoup d'autres choses dont j'avais envie de parler. "Les pièces HLM sont bonnes non ?", m'a-t-il dit. "Fais du HLM, Dennis".

Ce fût ma dernière pièce située dans des logements sociaux. Et maintenant, en parallèle de mon activité d'auteur de théâtre, j'écris aussi pour la télévision, une sitcom qui s'appelle *Pulling*. Pour certaines personnes, qu'un auteur de théâtre écrive pour une série télé est une chose très bizarre. Mes pièces ne sont pas des comédies, et *Pulling* n'est pas théâtrale du tout. Ce n'est pas non plus un petit boulot pour payer le loyer – j'ai inventé les personnages avec mon co-auteur Sharon Horgan. Nous écrivons ensemble, nous co-produisons ensemble : c'est notre série. Et pourtant, j'évite maintenant de dire aux gens qui travaillent dans le milieu de la télé que j'ai aussi une vie dans le monde du théâtre. Les gens de théâtre finissent par penser que *Pulling* doit être une fiction dramatique, et sont déterminés à m'ignorer quand j'essaie de leur dire le contraire. Et récemment, quand un directeur de programme m'a posé des questions sur l'intrigue de ma pièce *DNA*, il me l'a demandé avec un grand sourire entendu. Quand j'ai eu fini de lui expliquer – il s'agit d'un groupe d'ados qui commettent une action très grave, et qui étouffent l'affaire – le sourire était toujours là, mais ses yeux disaient – je ne comprends pas, qu'est-ce qu'il y a de drôle là-dedans ?"

Est-ce incompatible d'écrire pour la télévision et pour le théâtre ? Doit-on s'attendre à ce que les auteurs de théâtre écrivent toujours la même chose ? J'ai démarré plus tard que la plupart des écrivains. (J'ai commencé ma première pièce *Débris* à 30 ans, ce qui fait officiellement de moi un vieux schnoque en tant qu'auteur de théâtre.) Et j'ai certainement aussi démarré plus têtue que les autres : très vite est née de mon entêtement la décision de ne pas écrire des pièces qui se ressemblent. *Débris* avait pour thème une famille dysfonctionnelle, mais quand je me suis mis à écrire *Osama le héros*, la guerre en Irak venait d'avoir lieu ; il me semblait inconcevable de continuer à écrire sur la famille. Quand j'ai commencé à écrire *Occupe-toi du bébé*, pièce ayant pour thème une mère injustement emprisonnée pour le meurtre de ses enfants, je voulais écrire sur la vérité, et c'est donc devenu une pièce *verbatim*, basée sur des témoignages apparemment réels. (En réalité, j'avais tout inventé ; mentir semblait la meilleure solution pour parler de la vérité.)

La forme et la structure de chacune de ces pièces se sont avérées différentes du fait que leurs sujets nécessitaient une manière différente de raconter l'histoire. En tant qu'écrivain, il existe une peur que cette flexibilité soit la cause d'une perte d'identité. Mais l'un de mes auteurs préférés est Caryl Churchill, quelqu'un qui se

réinvente à chaque nouvelle pièce: *Far Away* et *A Number* auraient pu avoir été écrites par deux écrivains différents, et en même temps n'auraient pu être écrites que par Churchill.

[...]

Une bonne part de notre identité, en tant qu'individus et en tant qu'écrivains, est faite de vieilles petites choses auxquelles nous nous accrochons. Nous ne sommes peut-être pas intimement convaincus de leur importance, mais nous sommes effrayés de ce qui pourrait se produire si nous les laissions tomber. Au théâtre, il est temps de laisser les nouveaux écrivains être qui ils veulent être, sans les forcer à prendre des décisions artificielles sur qui ils sont ou sur ce qu'ils sont censés écrire. Si, en tant qu'écrivains, nous n'avons pas le courage de dire "mais ce n'est pas moi", alors peut-être que nous méritons notre sort – et même si cela signifie toute une vie passée à écrire "des pièces HLM". [...]

Dennis Kelly

The Guardian, 28 Février 2008.

Dennis Kelly

Né en 1970 à New Barnet (nord de Londres), il intègre vers l'âge de 20 ans une jeune compagnie théâtrale et commence à écrire. À la fin des années 90, il entame des études universitaires au Goldsmiths College de Londres. S'il dit n'y avoir guère appris en matière d'écriture théâtrale, il y affirme le choix de formes en rupture avec le théâtre social réaliste anglais, à l'image de celles développées par Antony Neilson, Sarah Kane ou Caryl Churchill. Ses textes, conjuguant le caractère provocateur du théâtre *in-yer-face*¹ et l'expérimentation des styles dramatiques les plus divers pour approcher les problématiques contemporaines aiguës, le font rapidement connaître. Après *Débris* en 2003 (créée au Theatre 503 à Londres), il écrit *Osama the Hero* (Young Vic Theatre, Londres, 2004), *After the end* (Bush Theatre/Compagnie Paines Plough, Londres, 2005, tournée à Saint-Petersbourg, Moscou et New York), *Love and Money* (Royal Exchange, Manchester/Young Vic, Londres, 2006), *Taking care of Baby* (Birmingham Rep/Hampstead Theatre, Londres, 2007, qui reçoit le John Whiting Award), *DeoxyriboNucleic Acid/D.N.A.* (National Theatre Connections Festival, Londres, 2007), *Orphans* (Traverse Theatre, Édimbourg/Birmingham Rep/Soho Theatre, Londres, 2009), *The Gods Weep* (Hampstead Theatre/Royal Shakespeare Company, Londres, 2010). Pour le théâtre, il adapte également *La Quatrième Porte* de Péter Kárpáti, *Rose Bernd* de Gerhart Hauptmann, plus récemment *Le Prince de Hombourg* de Kleist (Donmar Warehouse, Londres, 2010). Pour la radio, il écrit *Colony* (BBC Radio 3, 2004) et *12 Shares* (BBC Radio 4, 2005), pour la télévision, co-signe (avec Sharon Horgan) le scénario de la série *Pulling* (Silver River/BBC 3, 2006-2009). Dernièrement, il a signé le livret de *Matilda, A Musical* d'après Roald Dahl (Royal Shakespeare Company, 2010) et achevé son premier scénario cinématographique : *Blackout* (Big Talk/Film 4). Son œuvre est régulièrement traduite et créée en Allemagne, où il est élu meilleur auteur dramatique 2009 par la revue *Theater Heute*. En France, *Débris* (trad. Philippe Le Moine et Pauline Sales, Théâtrales/Traits d'union, 2008) a été lue à plusieurs reprises (notamment au Festival d'Avignon 2008 par Patrick Pineau, créée par Wladimir Steyaert à la Comédie de Saint-Étienne en 2010). *A.D.N.* (trad. Philippe Le Moine, inédite en français) a fait l'objet de lectures dirigées par Guillaume Vincent (Festival actOral 7, La Colline, 2008) ou Simon Delétang (Théâtre des Ateliers, Lyon, 2009). *Mon prof est un troll* (trad. Philippe Le Moine et Pauline Sales) a dernièrement paru à L'Arche éditeur (coll. Théâtre Jeunesse, 2010).

¹. Du mouvement théâtral britannique *in yer face*, "dans ta gueule", (théâtre dit d'affrontement, ne ménageant jamais son public, ayant souvent recours à un langage et à des images crus et parlant de la vie contemporaine. Ses représentants sont, entre autres, Martin Crimp, Sarah Kane, David Harrower, Mark Ravenhill...). Source : www.theatre-contemporain.net

Annexe

Cot deaths and justice

Crown prosecutors use Sir Roy Meadow as their expert witness in infant fatalities. They shouldn't.

John Sweeney

The Observer, Sunday, 15 June 2003

'Did you kill your babies?' A whisper came from the crumpled figure in the dock: 'No.' The whisper grew louder: 'No, no.' It was as if we were witnessing torture in Reading Crown Court. It is hard to imagine a crueller inquisition than that which faced Trupti Patel: a mother loses three babies in cot death and then goes through the hell of being accused of murdering them.

On the day the Reading jury threw out the case – signalling their contempt by deliberating for just 90 minutes – the Crown Prosecution Service told reporters it had a duty to prosecute and, later, that its star witness, Professor Sir Roy Meadow, is still considered to be an expert in his field.

The Patel prosecution, and that of seven other British women tortured like Mrs Patel – Angela Cannings, Donna Anthony, Margaret Smith, Julie Ferris, Maxine Robinson, and two I cannot name – rested on an edifice constructed by one man, Meadow, whose law is: 'Unless proven otherwise, one cot death is a tragedy and two is suspicious and three is murder.' This is barbarity, and it's a grave charge to make against a professor, a knight and the first president of the Royal College of Paediatrics and Child Health, but it needs to be set out if we are to end the agony Sir Roy has put far too many innocent mothers through.

Some mothers do murder their babies. Meadow has said of these women: 'Sometimes, it makes me physically sick when I get involved with a case, I'm just not eating. I vomit.' Meadow believes up to 20 per cent of cot deaths are, in fact, murders. (Fellow hawk, Professor Michael Green, believes that figure is up to 40 per cent.) The biggest study of cot death found that murder was the most likely explanation in just 2 per cent. But there is no doubting Meadow is the best prosecution witness. It's his air of resigned detachment when he deems the cot deaths are 'not natural' that does for mothers. 'Sudden, unexpected death does not run in families,' Meadow told the Trupti Patel jury. In other words, sudden, unexpected deaths – cot deaths – are not caused by any genetic factors. This is just plain wrong.

When a baby is born, it is protected by the mother's immune system. As the baby grows, Mum's immune system fades away and the baby's switches in. But if the gene is faulty, then the immune system doesn't kick in – and the baby is prey to any infection going. Dr David Drucker and his team at Manchester University have been looking for the fault in the gene. In 2001, they found one – or part of it: if a mother has a particular form of the IL-10 gene, then the child is several times more likely to suffer a cot death. Drucker's faulty gene and what Meadow told the Patel jury don't square. One has to be wrong. Drucker told BBC 5Live Report in 2001 that Meadow's Law is 'scientifically illiterate'.

Intellectually, you can test the theory of genetic inheritance right now. Do certain looks, features, run in your family? If you inherit your looks, is it possible that you could also inherit genetic defects? Of course it is.

What Meadow says – no genetic explanation for cot death – confounds common sense. So what is his backing? He told the Sally Clark jury – the most infamous case where he

put a cot death mother on the rack – that he had written a paper on 81 cases of murder originally found to be cot deaths. The Sally Clark defence wanted to look at his 81 cases. They got a strange reply from the CPS: ‘It now seems that most of the raw material on which Sir Roy’s paper was based has been destroyed.’ Meadows explained: ‘I retired from my academic and clinical post in Leeds last September, at which time all confidential research material which might allow identification of individuals was shredded.’

We are not talking about one miscarriage of justice averted in the case of Mrs Patel. What has happened is a whole category of miscarriages. His theory reverses the simple test of justice – that someone is innocent until proven guilty – and is based on nothing anyone else can check. It’s a witch-hunt that has gone around the world. Catherine Folbigg has just been jailed in Australia for killing her four babies. One baby had epilepsy, one a heart condition, one an airway problem ... but her husband disowned her.

The fact of two or three dead babies is proof enough: ‘She must have done it.’ The newspapers used to be relied upon to stick the boot in. Don’t forget the Daily Mail’s headline after Sally Clark was convicted: ‘Driven by drink and despair, the solicitor who killed her babies.’

But what happens if she didn’t? If there’s no evidence of abuse, no marks, no history of violence to the baby or, in fact, any other person – like Angela Cannings, condemned by Meadow as a child murderer and currently rotting her life away in prison while her surviving child grows up without her mother?

After Angela’s third baby died in 1999, her husband, Terry, told me: ‘Matthew was pronounced dead and the doctor – a good friend that’s dealt with all my children – quietly whispered in my ear. He just said: “Terry this is the third. Expect crap now.”’ ‘[The police] arrived at the door and detective sergeant Rob Finley just sort of knelt on his knee, held Angela’s hand and he said “I’m sorry but I’ve got to arrest you on the suspicion of three deaths: Gemma, Jason and Matthew.” And Angela... it was like she was shot... shot in the kneecaps.’

Sally Clark’s second baby to die, Harry, was killed because of an overwhelming staphylococcal aureus infection. Doctors found Staph A on two of Angela Cannings’ dead babies but samples for the third baby have been lost. Michael Patton, professor of genetics at St George’s Hospital, Tooting, identified nine cot deaths or near cot deaths in Angela’s family tree – and still the jury convicted.

Was the Cannings jury influenced by Meadow’s killer stat, that the chances of two babies dying naturally for a posh mum like her were 73 million to one? For the benefit of the CPS who say they will continue to use Meadow, let us unpick ‘73 million to one’. Meadow took the risk of one baby dying in a middle-class, non-smoking home and multiplied – 8,500 to one – and multiplied it by itself to get to 73 million to one. You can’t do that unless the two risks aren’t linked. Same mother, risks are linked, the stat’s a joke. ‘Just plain wrong,’ said Peter Donnelly, professor of Statistical Science at Oxford University; ‘Atrocious,’ said Brian Lowry, professor of Genetics at Calgary University.

Meadow has done it before. Donna Anthony was a working class smoker when her two babies died. He told Donna Anthony’s jury that the chances of her babies dying naturally were one million to one. There were no marks on the babies. She’s still in prison, serving life.

Donna’s lawyer, George Hawkes, said: ‘She was convicted of murder on the basis of a statistic and that is frightening.’

Jean Golding – professor of Epidemiology at Bristol University – is one of a tiny number of academics who have the courage to condemn Meadow outright. For BBC R4’s File on Four, nine months before the Patel case, she told me that Meadow’s method was ‘like stamp-collecting’. Should he give evidence in criminal trials? ‘I’d rather he didn’t.’

But he did and, had the Reading jury not been so magnificent, Mrs Patel could be in jail. The CPS has no duty to bring cases on the evidence of Professor Sir Roy Meadow. He is a rogue witness. It is a form of child abuse for the state to jail a child's mother for no good reason, as happened to Sally Clark and is happening right now to Angela Cannings' daughter. And that child abuse makes other people – not just Meadow – vomit too.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

